

Freie Universität Berlin
Institut für Theaterwissenschaft
Wintersemester 2016/2017
Veranstaltung „Choreographie und Architektur als Raumpraktiken“
Hauptseminar Theorie / Ästhetik
Kirsten Maar

Das Phänomen Nähe und die Überbrückung von Distanz durch
choreographisch räumliche Entscheidungen in der zeitgenössischen
Tanzperformance *Aftermath* von Lola Lustosa

Laura-Maria Heinz
Hauptstrasse 104
10827 Berlin
laura-maria.heinz@fu-berlin.de
Matrikelnummer.: 5065932
MA Tanzwissenschaft, 1. Semester

Versicherungserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Hausarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Hausarbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht.

Berlin, den 22.04.2017

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Laura Heinz', with a stylized, cursive script.

Laura-Maria Heinz

Gliederung

1. Einleitung	4
2. Aftermath	6
3. Distanz und Nähe	8
4. Distanz	10
4.1 architektonische Trennung	10
4.2 Kontemplation	11
5. Nähe	13
5.1 Ansteckung	13
5.2 Dunkelheit	15
5.3 Komposition	18
6. Zusammenfassung	20
7. Bibliographie	22

1. Einleitung

Zu meiner Aufmerksamkeit gelangt sind Performances, die nüchtern erscheinen aber eine hohe affektive Rücksprache meinerseits als Besucherin bewirken. So hat die Performance von Lula Lostosa *Aftermath*¹, die ich im Oktober 2012 in den Uferstudios in Berlin besucht habe, einen tiefen Eindruck hinterlassen. Zu diesem prägenden Erlebnis kommt mein sicherlich zu dem Zeitpunkt wenig ausgereifter Blickpunkt und die fehlende Fähigkeit, meine Erfahrung mit anderen gesehenen Stücken zu revidieren. Nichtsdestotrotz bin ich nach dem Stück *Aftermath* auf weitere Performances gestoßen, die aus „abstraktem“ Material geformt waren und eine körperliche Involviertheit in mir als Besucherin auslösten.

Meistens ist diese körperliche Involviertheit verbunden mit einem Nachvollziehen der Haptik des Materials. Dabei stehe ich als Wahrnehmende in einem Abstand zu dem wahrgenommenen Körper, den ich mit meinem Körper nicht überbrücken im Stande bin. Trotzdem aber spüre ich die Ausgeformtheit des wahrgenommenen Körpers am eigenen Leib. Die gespürte Haptik, verbunden mit der körperlichen Involviertheit, möchte ich als eine empfundene Nähe interpretieren, in der ich mich als Besucherin zu dem wahrgenommenen Objekt befinde. In diesen immersiven Momenten des Spürens glaube ich eine Veränderung in der gelebten Räumlichkeit des Besuchers oder der Besucherin zu verbuchen. Die messbare oder zuvor etablierte Distanz zum wahrgenommenen Objekt scheint überwunden.

Mich interessieren jene Momente, in denen die Besucher_innen einer Tanzperformance den etablierten Abstand zum wahrgenommenen Körper

¹ in vollständiger Länge zu sehen unter: <https://vimeo.com/55121317>. Letzter Zugriff: 20.04.17 Eine verkürzte Version findet sich auch auf der Seite von Tanzforum Berlin: <http://www.tanzforumberlin.de/produktion/aftermath/> Letzter Zugriff: 22.04.17

verlassen und in eine neue Räumlichkeit eintreten, in der sie eine ihren eigenen Körper involvierende Erfahrung durchmachen.

Gegenstand der Untersuchung ist das Stück *Aftermath* von Lola Lustosa, das im Rahmen des Festivals *Plataforma* in den Uferstudios in Berlin im Oktober 2012 aufgeführt wurde. Nach einem einführenden Aufriss der Performance möchte ich die Momente ausführen, in denen ich als Besucherin körperlich-räumliche Distanz und Nähe zu dem Wahrgenommenen empfunden habe. Darüber hinaus möchte ich die architektonischen und choreographischen Konstellationen aufzeigen und ihre Wirkung untersuchen.

Eine Schwierigkeit der Arbeit besteht darin, die Performance von Lola Lustosa aus der ästhetischen Wahrnehmung heraus begrifflich zu beschreiben. Martin Seel führt aus: „Ästhetisch sind Objekte, die sich in ihrem Erscheinen von ihrem *begrifflich fixierbarem* Aussehen, Sichanhören oder Sichanföhlen mehr oder weniger radikal abheben“²

Dabei zur Hilfe sind Videoaufzeichnungen der Performance, die es mir erlauben, einen distanzierten Blick auf das Geschehen zu werfen und einzelne Momente der Erinnerung genauer zu analysieren. Kriterien von empfundener Nähe oder Distanz, ebenso wie die Wirkung bestimmter Merkmale werde ich aus der Erinnerung heraus beschreiben. Elemente der räumlichen Organisation, choreographische Züge sowie Sound- und Lichteffekte werden hingegen über die Videoaufzeichnung und das Programmheft nahegelegt.

² Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. Carl Hanser Verlag, München, 2000, S.47

2. Aftermath

Das Stück habe ich aus mehreren Gründen für die Beobachtung dieser Arbeit herangezogen. Noch heute ist die Erinnerung an die vor 4 1/2 Jahren besuchte Performance stark und meine Faszination hoch. Der Besuch im Oktober 2012 hat mich berührt - einige Szenen vergegenwärtigen sich vor meinem Auge und lassen mich die Momente nachspüren. Das Stück behandelt die unterschiedlichen Formen des Erlebens³. Besonders plastisch erscheint mir die Dunkelheit, besonders innig die Spannung zwischen den Lichtblitzen und besonders eindringlich die unsichtbaren Tanzbewegungen.

Die Performance findet auf einem mit schwarzen Bahnen ausgelegtem Tanzboden statt. Darauf liegen zwei Reihen aus Neonröhren parallel zum Publikum. Die Röhren markieren die Ränder der Bühne und die bespielbare Fläche. Zu Beginn der Performance sind die Lichter aus. Lediglich der Takt eines Metronoms erschallt über die Lautsprecher im Raum. Später werden auch das Flackern der Lichtröhren und die Schritte der Tänzer_innen zu hören sein. Die Neonröhren blitzen laut und kurz auf und man sieht die Konturen von 2 männlichen und 2 weiblichen Tänzer_innen bevor es wieder dunkel ist. Das Schallen des Metronoms unterbricht die durch Dunkelheit erzeugte Stille und gibt dem an- und ausschalten der Lichtquelle eine rhythmische Orientierung.

Die „*Aftermath*-Methode“⁴ so wie Lola Lustosa das Spiel aus Licht, Dunkelheit, Sound und Bewegung nennt, wurde aus einer architektonischen

³ Plataforma Festival Programm. Auch: Tanzforum Berlin: <http://www.tanzforumberlin.de/produktion/aftermath/> Letzter Zugriff: 15.04.17, 16:00 Uhr

⁴ Notizen von Lola Lustosa, die sie mir am 20.04.17 zeigte

Umgebung heraus entwickelt. Die Proben 2011, die der Bewerbung für das Festival *Plataforma*⁵ vorausgingen, fanden in der turmhohen Speicheranlage der Malzfabrik in Berlin Schöneberg statt. Die charakteristische Architektur hat die Stückentwicklung maßgeblich definiert. Die riesige Getreidekammer besitzt keine natürliche Lichtquelle und wird mit alten aneinandergereihten Leuchtstoffröhren beleuchtet. Das wichtigste Merkmal allerdings ist das Echo, das sich nach jedem Geräusch durch Reflexion an den Turmwänden ausbreitet. Schritte, Stimme und das Leuchtstoff-Flackern bilden im Kontrast zu der absoluten Stille des Betonbaus eine Geräuschkulisse, die sich bis zur Aufführung in den Uferstudios nachspüren lässt.

Dabei ist das Echo ein plastisches Beispiel für die Erfahrung von unmittelbarer Nähe und Distanz. Durch den Schall wird das Erleben von Nähe körperlich spürbar, gleichzeitig markiert der Widerhall den weiten Abstand zur Umgebung. Am Echo wird darüber hinaus ein weiteres bezeichnendes Element des Stücks erkennbar: das Material. Am metallenen Klang des erzeugten Widerhalls kann man die Haptik des Wände, an dem der Schall reflektiert wird, regelrecht körperlich spüren. Im Stück *Aftermath* werden über Kontaktmikrofone die anfallenden Geräusche (Metronom, Flackern der Röhren, Bewegung, Atmung und Stimme der Tänzer) verstärkt und erzeugen auf Grund einer minimalen Verzögerung einen Echo-Effekt ähnlich zu dem in der Malzfabrik. Das Material, so will ich behaupten, bestimmt die Qualität der räumlichen Beziehung, die ich als Besucherin gegenüber den wahrgenommenen Körpern verspüre.

⁵ Iberoamerikanisches zeitgenössisches Tanzfestival in Berlin. Archiv: <http://www.uferstudios.com/veranstaltungen-en-US/festivals-en-US/festival/34> Letzter Zugriff 21.04.17

3. Distanz und Nähe

Bei der Unterscheidung der Begriffe „Distanz“ und „Nähe“ werden Kategorien der räumlichen Disposition zweier Körper gegeneinander abgegrenzt. Dabei ist die Orientierung der Körper maßgebend. Der wahrnehmende Körper richtet seine Aufmerksamkeit auf den wahrzunehmenden Körper. Diese Haltung zeigt eine intentionale Ausrichtung. Sie ist „anschauliches Bewusstsein der anschaulichen Fülle eines ästhetischen Gegenstandes“⁶. Dieser ästhetischer Gegenstand kann sowohl als Gegenstand, Tanzbewegung oder als auch Tänzerkörper verstanden werden. Seine Intention und Ausrichtung allerdings bleibt hier, auch wenn nicht unwichtig, unbeobachtet.

Im Folgenden soll der Wahrnehmende Körper im Zentrum dieser Arbeit stehen. Dabei handelt es sich um den Besucher oder die Besucherin einer Tanzperformance. Sie sind darüber hinaus auch der Mittelpunkt der räumlichen Konstellation, die körperlich von den Besucher_innen aus gelebt werden. Die Wahrnehmung der Besucher_innen der Performance übertrifft die alltägliche auf den Sehsinn konzentrierte Wahrnehmung. Auch ist sowohl auf die kinästhetische als auch metakinetische Wahrnehmung hinzuweisen.⁷ Der wahrgenommene Körper wird hier in seinem Material, in seiner phänomenologischen Erscheinung abseits von seiner Zeichenhaftigkeit verstanden⁸.

6 Bensch, Georg Dominik. Vom Kunstwerk Zum ästhetischen Objekt : E. Phänomenologischer Beitrag Zur Theorie ästhetischer Erfahrung., 1991, S. 27. Darüber hinaus vgl. „Intentionalität“ bei z.B. Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1974, S. 239ff

7 Berger, Christiane. Körper Denken in Bewegung: Zur Wahrnehmung Tänzerischen Sinns Bei William Forsythe Und Saburo Teshigawara / Christiane Berger., 2006, S. 111

8 vgl. Max Hermann, der den Körper weg vom Zeichenträger und Übermittler von bestimmten Bedeutungen verstand hin zum „wirklichen“ Körper und seinen Materialstatus. In: EFL: Ästhetik des Performativen. Suhrkamp Verlag, 2004, s. 52

Die Kategorisierung des räumlichen Abstands vom Besucher oder von der Besucherin einer Tanzperformance hin zum wahrgenommenen Körper in „nah“ oder „distanziert“ soll hier nicht euklidisch messbar verstanden werden. Vielmehr soll die Unterscheidung der zwei räumlichen Angaben auf die Empfindung des gelebten Raumes⁹ des Wahrnehmenden zielen. So kann eine Entfernung eine „distanzierte“, „zurückhaltende“, „reservierte“, „unnahbare“, „verschlossene“¹⁰ Impression in dem Besucher auslösen. Solche würde ich gerne als „Distanz“ beschreiben.

Das Phänomen Nähe kann erst in Abgrenzung zum Phänomen Distanz beschrieben werden. Auch hier wähle ich für die Definition von „Nähe“ keine metrische Einheit sondern versuche dem Phänomen erneut über die im sprachlichen Gebrauch benutzten Begriffs-Assoziationen „Reichweite“, „Kontakt“, „Verbundenheit“, „Vertrautheit“, „Intimität“¹¹ zu verstehen.

Diese subjektiven Angaben variieren von Person zu Person und sind abhängig von den gesellschaftlichen, historischen und persönlichen Kontext des Wahrnehmenden¹². Demnach möchte ich darauf hinweisen, dass es sich bei den folgenden Beobachtungen um solche einer mitteleuropäisch-sozialisierten, Mitte Zwanzigjährigen Betrachterin (in akademischer Ausbildung) handelt.

9 vgl. Bollnow, Otto Friedrich. Mensch Und Raum / Otto Friedrich Bollnow. 6. Aufl. ed. Stuttgart U.a.: Kohlhammer, 1990. S. 18ff

¹⁰ vgl Duden „distanziert“ <http://www.duden.de/rechtschreibung/distanziert> Letzter Zugriff 12.04.17

¹¹ vgl. Duden Synonyme für „Nähe“ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Naehe> Letzter Zugriff 19.04.17

¹² vgl. Edward T. Hall beschreibt in seiner Theorie der Proxemik das räumliche Empfinden in gesellschaftlich-kulturellen Kontexten. So unterscheidet er beispielsweise zwischen intimen, persönlichen, sozialen und öffentlichen Abständen. Vgl. Hall, Edward Twitchell. The Hidden Dimension / Edward Twitchell Hall. Garden City, NY: Doubleday, 1966. S. 117-124

4. Distanz

In dem Stück *Aftermath* ist das räumliche Erleben von Nähe zwar bezeichnend und meinem Empfinden nach hervorstechend, nichtsdestotrotz gibt es auch Momente der räumlichen Distanz, die es einer genaueren Beschreibung wert sind. Zum einen habe ich eine erste Trennung im Bezug auf die Bühnen-Zuschauer Konstellation erfahren. Daraus ergibt sich eine kontemplative Haltung, die folgend näher dargestellt werden soll.

4.1 Architektonische Trennung

Bereits vor der baulichen Trennung in den Bühnen- und Zuschauerraum, findet eine Distanzierung auf Grund des mehr oder weniger als quälend empfundenen Vorgang des Einfinden in den Uferstudios Erwähnung statt. Der Vorgang vom Ticketverkauf über das Anstehen hin bis zur Platzsuche führt zu der Bestätigung¹³ von unterschiedlichen Handlungsräumen und -möglichkeiten. Darüber hinaus findet eine räumlich-architektonische Trennung durch die klare Aufteilung des Bühnen- und Zuschauerraums statt. Lola Lustosas Stück wird zwar in den Uferstudios¹⁴ in Berlin aufgeführt, zeugt aber von einer klassischen Theateraufteilung. Die Tribüne befindet sich gegenüber des ebenerdig angelegten Performance-Raums. Nicht nur sind die zwei Räume entgegengesetzt, auch geben sie durch ihre Ausführung eine klare Anweisung: die Besucher_innen nehmen einen Platz auf den mit Stühlen ausgefüllten Sitzreihen ein und schauen in eine vorgegebene Richtung. Ihre volle Aufmerksamkeit ist dem Geschehen gewidmet.

¹³ sh Göbel, Hanna Katharina/ Klein, Gabriele (Hg.): Performance und Praxis. Transkript Verlag, 2017, S. 217

¹⁴ Standort für zeitgenössischen Tanz in Berlin. Mehr dazu: <http://www.uferstudios.com/uferstudios/profil/> Letzter Zugriff 20.04.17

4.2 Kontemplation

Außer in der ersten Reihe, befinden sich die Besucher_innen in einem erkennbaren Abstand zum Geschehen. Nicht nur die Strecke definiert diesen Abstand, auch kreieren die umliegenden Sitze eine sichere und unangreifbare Zone in Entfernung zur Performance.

Ich fühle mich sicher auf meinem Platz und lehne mich zurück, ich muss mir keine Sorgen darüber machen, ob ich von den Performer_innen angesprochen oder aufgefordert werde.

In dieser sicheren Gegenüberstellung von mir als Besucherin zu dem Wahrgenommenen, befinde ich mich als Besucherin in einer charakteristischen Stellung - ich finde mich in einer kontemplativen Haltung wieder. Moritz Geiger zufolge ist die kontemplative Haltung eine Voraussetzung des ästhetischen Genusses.¹⁵ Hier findet eine Gegenüberstellung statt, in der „der Betrachtende das Betrachtende von sich fernhält“¹⁶. Das Wahrgenommene nehme ich gesondert von mir wahr und mir ist diese Trennung bewusst. Darüber hinaus beschreibt Geiger weiter, dass in der Kontemplation nicht ausschließlich eine Distanz vorzufinden ist. Er bemerkt eine Spannung aus Distanz und Hingabe, die meine Verhasstheit sichtbar macht.¹⁷

Zurückgelehnt sitze ich auf dem Stuhl, halte aber eine gewisse Grundspannung, die das unbekannte Stück in mir in Form von Neugierde und einer Bereitschaft auslöst, mich dem Stück hinzugeben. Diese

¹⁵ Bensch, Georg Dominik. Vom Kunstwerk Zum ästhetischen Objekt : E. Phänomenologischer Beitrag Zur Theorie ästhetischer Erfahrung., 1991, S. 26 f

¹⁶ Bensch, Georg Dominik. Vom Kunstwerk Zum ästhetischen Objekt : E. Phänomenologischer Beitrag Zur Theorie ästhetischer Erfahrung., 1991, S. 26

¹⁷ Bensch, Georg Dominik. Vom Kunstwerk Zum ästhetischen Objekt : E. Phänomenologischer Beitrag Zur Theorie ästhetischer Erfahrung., 1991, S. 27

Grundspannung ist auch im Publikum zu spüren, alle schauen konzentriert nach vorne ohne sich zu rühren.

Das Moment der Kontemplation erinnert an konventionelle Kunstbetrachtung im Museum und auch bestätigt sich diese Assoziation, wenn ich Lola Lustosa von ihrem Stück erzählen höre.¹⁸ Stets habe sie aus der Beobachter-Perspektive mit ihren Tänzern gearbeitet um die Wirkung aus einem distanzierten Standpunkt aus zu kontrollieren. Auch gibt die Art und Weise der Notationsaufzeichnung ihres Stücks Aufschluss über die kontemplative und distanzierte Haltung, die nicht nur sie sondern auch die Besucher_innen einnehmen. Die Notation besteht aus sich wiederholende Rechtecken mit Bewegungsanweisungen - jedes für eine Szene im Licht - die in der Abfolge an des Bilds einer analogen Filmrolle erinnern. Ein Vergleich, den sie im Gespräch aufstellte und die betrachtende Außenperspektive bestärkt.

¹⁸ Am Donnerstag den 20.04 treffe ich Lola Lustosa in Neukölln und sie erzählt von ihrem 2012 aufgeführten Stück „Aftertmath“

5. Nähe

Bei dem Phänomen Nähe ist es insbesondere schwierig, die choreographischen und architektonischen Eigenschaften von der allumfassenden körperlichen Empfindung zu lösen. Hier, noch stärker als im Kapitel von „Distanz“, ist meine Empfindung so involvierend, dass mir das Lesen der Zeichen im Moment der Aufführung unmöglich ist. Nichtsdestotrotz versuche ich anhand des Videomaterials die Momente der Nähe wiederholt zu rekapitulieren, um den darunter liegenden Eigenschaften des Stücks näher zu kommen/ zu verstehen.

5.1 Ansteckung

Erika Fischer-Lichte nutzt das Phänomen der Ansteckung¹⁹ um die Infizierung vom Theaterstücks beim Zuschauer zu beschreiben. Es soll hier herangezogen werden um den Übergang von Distanz zur Nähe zu illustrieren.

Die Ursache einer Ansteckung liegt einerseits in der transformierenden Kraft fremder Körper (z.B. eines Erregers am Beispiel der Erkrankung), die eine Einwirkung auf den beobachteten Körper nehmen. Andererseits, so Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts bezogen auf das Theaterstück, liegt die ansteckende Kraft nicht in körperfremder Materie sondern in dem Blick, mit dem die Besucher_innen auf die Schauspieler schauen.²⁰ Da die Wahrnehmung des Stücks *Aftermath* jedoch größtenteils über die Aufnahme von Reizen durch andere Sinne als den Sehsinn erfolgt, würde ich gerne

¹⁹ Fischer-Lichte, Erika: Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub, Mirjam. Ansteckung : Zur Körperlichkeit Eines ästhetischen Prinzips / Mirjam Schaub ... Hrsg. Paderborn ; München: Fink, 2005. S.35 ff

²⁰ Fischer-Lichte, Erika: Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub, Mirjam. Ansteckung : Zur Körperlichkeit Eines ästhetischen Prinzips / Mirjam Schaub ... Hrsg. Paderborn ; München: Fink, 2005. S.36

„den Blick“ übertragen auf die Aufmerksamkeit oder Intention der Wahrnehmenden. So können die Phänomene des ersten Teils als Voraussetzung für die Ansteckung verstanden werden.

Die Ansteckung stellt darüber hinaus einen Schwebезustand dar, den der Körper beim Übergang von einer Gegebenheit in die nächste durchmacht. Beispielhaft zieht sie die zwei Begriffe „Katharsis“ und „Ansteckung“ an, die jeweils den Prozess der Genesung oder Erkrankung beschreiben. Beide Male ist genau jener Moment des Umschwungs, des Wendepunkts, ausschlaggebend für die Charakterisierung der Termini.²¹

Dieser „Zustand des Übergangs“²² ist charakteristisch für das Verhandeln von räumlichen Parametern aber auch von moralischen Grundsätzen. So haben insbesondere Künstler_innen der 60er Jahren die Besucher_innen von Performances in diesen Schwebезustand versetzen wollen. Entscheidungen über Körperkontakt zu den Performern oder auch das Legitimieren von Gewalt mussten ausgehandelt werden.²³ Bei Lola Lustosas Stück ist der Schwebезustand Voraussetzung für das Empfinden einer Nähe gegenüber der wahrzunehmenden Körper. Hier verhandelt meine körperlich distanzierte Verhasstheit die Bereitschaft, mich dem Geschehen immersiv zu widmen.

In dem Stück erkenne ich drei Hauptmerkmale, die meine körperliche Verhasstheit unmittelbar anregen. Einerseits ist es die Dunkelheit, zweitens

²¹ Fischer-Lichte, Erika: Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub, Mirjam. Ansteckung : Zur Körperlichkeit Eines ästhetischen Prinzips / Mirjam Schaub ... Hrsg. Paderborn ; München: Fink, 2005. S.35

²² Fischer-Lichte, Erika: Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub, Mirjam. Ansteckung : Zur Körperlichkeit Eines ästhetischen Prinzips / Mirjam Schaub ... Hrsg. Paderborn ; München: Fink, 2005. S.35

²³ Fischer-Lichte, Erika: Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub, Mirjam. Ansteckung : Zur Körperlichkeit Eines ästhetischen Prinzips / Mirjam Schaub ... Hrsg. Paderborn ; München: Fink, 2005. S.45

die Wiederholungen und Überraschungen des Ablaufs (im Fortgang der Stückentwicklung) und letztens möchte ich das ungegenständliche Material der Performance und deren Wirkung genauer untersuchen.

5.2 Dunkelheit

Mit Dunkelheit verstehe ich nicht nur die verbleibende Lichtquelle, auch interessiert mich das Schwinden des visuellen Reizes, und die damit einhergehende Stärkung der auditiven Wahrnehmung. Durch die Kürzung des Seherlebnisses wird darüber hinaus mein Körper angesprochen, sich die in Dunkelheit stattfindenden Bewegungen vorzustellen. Die Partizipation wird auf gedanklicher Ebene angeregt.

Das Stück beginnt und endet in kompletter Dunkelheit. Die Leuchtstoffröhren, die auf dem Boden liegen und als einzige Lichtquelle dienen, werden, nach den eindringlichen und für einige Sekunden anhaltenden Szenen in Dunkelheit, kurz angeschaltet und im selben Moment wieder ausgeschaltet.

In den kurzen Lichtblicken, die durchweg von Lichtausfall in Form von Flackern gekennzeichnet sind, erkenne ich vier Figuren auf der Tanzfläche. Ich habe keine Zeit mir aus den Figuren ein erkennbares Bild zu formen, denn alsbald ist das Licht wieder aus. Die Dunkelheit ist sehr eindringlich und ich nehme es auf Grund des lauten Metronomschlagens noch intensiver wahr. Der Takt begleitet das endlos erscheinende Fehlen von Licht und markiert eingängig mein gespanntes Warten auf die Möglichkeit, wieder etwas zu erkennen. Die Dunkelheit umhüllt mich gänzlich und ich vergesse den „realen“ Abstand zur Bühne. Ich habe das Gefühl, dem Geschehen in unmittelbarer Nähe zu stehen.

Christine Berger beschreibt ihre Erlebnisse beim Besuch von Forsythes Stück „Artifact“ (1984), in dem der Vorhang mehrmals in laufender Performance gesenkt wird und dem Besucher das Sehen verweigert. „Forsythe unterbricht das Kontinuum der Wahrnehmung merklich, ja schmerzlich.“²⁴ Des Weiteren führt das Fehlen von Licht während der anhaltenden Bewegung der Tänzer zu einer Involviertheit der Wahrnehmenden durch Anregen ihrer Imagination. Forsythe sagt dazu: „Shadow is that which permits imagination“²⁵

Sobald das Licht angeht erkenne ich wieder die Figuren, deren Bewegung vom Licht angeschnitten wird. In der nächsten eintretenden Dunkelheit führen sie ihre angesetzte Bewegung weiter und ich höre lediglich die dumpfen Sprünge, das Schleifen auf den Tanzboden und leise Schritte begleitet von kaum vernehmbarer Atmung. Bei dem nächsten Flackern der Leuchtstoffröhren erscheinen die Tänzer_innen in neuen Positionen und setzen erneut eine Drehbewegung an oder befinden sich im Sprung wenn das Licht ausgeht. Ich lausche aufmerksam auf die erzeugten Geräusche und versuche mir dadurch die Bewegung vorzustellen, die sie in Dunkelheit ausführen. Werden sie erneut den Platz wechseln? Wer wird bei nächsten Mal in der ersten Reihe stehen? Werden sie die Drehbewegung wiederholen?

Berger erfährt ein ähnliches Phänomen. Nach anfänglicher körperlicher Anspannung „Die Sichtbehinderung erst macht mir bewusst, dass es da etwas zu sehen gäbe, das ich sehen möchte und zu sehen erwarte, denn dazu

24 Berger, Christiane. Körper Denken in Bewegung : Zur Wahrnehmung Tänzerischen Sinns Bei William Forsythe Und Saburo Teshigawara / Christiane Berger., 2006, S. 113

25 Forsythe zitiert nach Berger, Christiane. Körper Denken in Bewegung : Zur Wahrnehmung Tänzerischen Sinns Bei William Forsythe Und Saburo Teshigawara / Christiane Berger., 2006, S. 114

gehe ich schließlich ins Theater“²⁶ wird ihre Einbildungskraft angeregt „Ich sehe, was ich nicht sehe. Forsythe weckt so meine Neugierde auf das, was ich nicht sehen kann: wichtig wird das, was mir verborgen bleibt.“. Es führt zu einer Form von gefühlter Partizipation, bei dem die Besucher_inne das Stück selbst in ihren Köpfen mitbestimmen und so auf die Bewegung der Tänzer_innen Einfluss nehmen.

Ein weitere Manifestation (Zeugnis) der Nähe, zu der sich die Performance auf den Besucher positioniert, oder auf die Besucherin hat, ist die Auswirkung der Zuschauer auf das Wahrgenommene.

Die starken Lichtkontraste bedeuten eine Herausforderung für mein Sehvermögen. Meine Augen blinzeln bei dem plötzlichen Licht, bei der Dunkelheit möchte ich sie noch stärker öffnen. Das Verengen und Dilatieren meiner Pupillen hat Schwierigkeiten, mit dem Rhythmus der Performance mitzuhalten. Der laute Takt der Metronoms hebt meinen Herzschlag und mein Körper fühlt sich angespannt an.

Der Besucher wird hier in einen „empfindsamen Menschen verwandelt, der sich von seinen Gefühlen überwältigen lässt“. Erika Fischer-Lichte beschreibt wie sich das Affiziert-Sein von Gesehenem in verschiedenartigen körperlichen Reaktionen wie zittern, schluchzen und in Tränen ausbrechen, zeigen kann. In solchen Momenten beschreibt sie, tritt der Zuschauer dem „Geschehen auf der Bühne also nicht als ein distanzierter Beobachter gegenüber“, sondern wird vielmehr „in das Geschehen involviert“²⁷.

26 Berger, Christiane. Körper Denken in Bewegung : Zur Wahrnehmung Tänzerischen Sinns Bei William Forsythe Und Saburo Teshigawara / Christiane Berger., 2006, S. 113

27 Fischer-Lichte, Erika: Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub, Mirjam. Ansteckung : Zur Körperlichkeit Eines ästhetischen Prinzips / Mirjam Schaub ... Hrsg. Paderborn ; München: Fink, 2005. S.41

5.3 Komposition

Die Dunkelheit im Stück und die sich wiederholenden Lichtmomente geben dem Stück ein klares Gerüst.

Ich gewöhne mich an die Abfolge von Dunkelheit - Licht - Dunkelheit und ersehne jedes neue Lichtflackern. Der regelmäßige Schlag des Metronoms begleitet die Szenenwechsel energisch. Jedoch finden sich in der Wiederholung kleine Abwechslungen wieder. Ich warte gespannt auf die nächsten Lichtblitze und zähle instinktiv mit: 1- 2- 3- 4- 5- 6- 7- Licht - 1 - 2 -3 -4 -5 -6 -7 -Licht - 1 -2 -3 -4 -5 -6- Oh, Licht! Das Licht erscheint plötzlich zwei Schläge früher, oder es hält einen Schlag länger an.

In der Entwicklung des Stücks findet eine leise Verschiebung statt. Stück für Stück verkürzen sich die Momente der Dunkelheit bis am Ende des Stücks das Metronom von Lola Lustosa ausgeschaltet wird, das Licht kontinuierlich flackert und die Tänzer frei mit Begleitung ihrer Stimmen improvisieren.

Die klare Struktur des ersten Teils des Stück gibt eine Ordnung und eine Orientierung vor, in denen sich die Besucher_innen zurechtfinden. Diese Abfolge von Szenen ist als sukzessives räumliches Erleben zu verstehen, welches von Annahmen und Überraschungen geprägt ist. Laura Sieger vergleicht die Architektur von dem Venetian Gebäude in Las Vegas ebenfalls mit einer Choreographie, die mit starken Affekten wie Überraschung, Desorientierung und Begeisterung den Besuchenden mobilisieren kann.²⁸

²⁸ Bieger, Laura: Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben. In: Lehnert, Gertrud. Raum Und Gefühl : Der Spatial Turn Und Die Neue Emotionsforschung / Gertrud Lehnert (Hg.). BV023242523 Metabasis 5. Bielefeld: Transcript, 2011. S.84

Mit den choreographischen Mitteln Licht bzw. Dunkelheit, Rhythmus und Dauer (sicht- und hörbar in Form von Bewegung der Tänzer), kreiert Lola Lustosa eine Atmosphäre, die nicht nur einen starken räumlichen Charakter hat, sondern regelrecht aus einer architektonischen Umgebung heraus konstruiert wurde. Laura Bieger beschreibt gerade die Möglichkeit von architektonischen Umgebungen, Distanz aufzulösen um ein körperliches Erleben zu evozieren. Sie unterscheidet zwischen Bild- und Realraum, an deren Schnittstelle die Immersionserfahrung vollzogen wird.²⁹ Dabei kommt sie immer wieder auf die Immersionserfahrung zu sprechen. In ihr wird der Betrachter am stärksten affiziert. Dies geschieht, wenn sich die Bedeutung vom Material löst und als Vorstellungsbild zur Umgebung erfahren wird. Am unmittelbarsten aber, so ziehe ich daraus, ist die Erfahrung umso stärker, wenn das Material die Bedeutung ist.

Bei Lola Lustosa stellen die choreographischen Elemente, so wie sie im ersten Teil des Stücks komponiert sind, keine Handlung mit einer destillierbaren Bedeutung dar und positionieren sich deswegen in unmittelbarer Nähe der Betrachtenden. Hier herrscht die selbe Atmosphäre der Malzfabrik vor. Jene Atmosphäre, die in solchen Räumen besteht, in denen die narrative Komponente fehlt und „die somatische Komponente der Immersionserfahrung (...) umso stärker angesprochen“³⁰ wird.

²⁹ Bieger, Laura: Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben. In: Lehnert, Gertrud. Raum Und Gefühl : Der Spatial Turn Und Die Neue Emotionsforschung / Gertrud Lehnert (Hg.). BV023242523 Metabasis 5. Bielefeld: Transcript, 2011. S.75

³⁰ Bieger, Laura: Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben. In: Lehnert, Gertrud. Raum Und Gefühl : Der Spatial Turn Und Die Neue Emotionsforschung / Gertrud Lehnert (Hg.). BV023242523 Metabasis 5. Bielefeld: Transcript, 2011. S.85

6. Zusammenfassung

In dieser Hausarbeit wollte ich die Kriterien der gelebten Nähe und Distanz herausarbeiten. Dabei war mir wichtig, in einem ersten Schritt die Eigenschaften von Nähe und Distanz zu definieren. Dafür habe ich folgende Fragen versucht zu beantworten: Wer empfindet wann Nähe und wann Distanz? Wie wird Distanz und Nähe empfunden, wie äußern sie sich in den Besuchenden? Wie steht die gelebte Räumlichkeit zu der architektonischen Umgebung und den choreographischen Entscheidungen?

Dabei war mir wichtig, den Besucher oder die Besucherin ins Zentrum der Arbeit zu bringen. Die gelebte Räumlichkeit der Performance *Aftermath* im Zusammenhang mit dem benutzen Material zu stellen sollte dabei helfen, die Hintergründe und Zusammenhänge zwischen Performance und Besucher zu stärken. Besonders interessant fand ich dabei den räumlichen Aspekt als Beziehung zwischen zwei Körpern zu verstehen, die allein über die gelebte Erfahrung definiert wird. Überrascht wurde ich von der Ähnlichkeit der choreographischen und architektonischen Elemente, die in dem Stück zum Tragen kamen. Sie ähnelten sich nicht nur auf kompositorischer Ebene sondern insbesondere in ihrer Atmosphäre. Mit dem Begriff der Atmosphäre wurde meine Aufmerksamkeit auf die Materialästhetik gelenkt und auf die durch Böhme angerissene Welt der Poesie. Eine Untersuchung der atmosphärischen Charakteristika von Haiku und Performance und deren Poesie des unausgesprochenen hat mein Interesse für eine nächste Arbeit angeregt. Besonders aufschlussreich wäre, ebenfalls nach den gelebten Räumlichkeiten zu fragen, die sich im Imaginativen ausbreiten.

Nach der Untersuchung der räumlichen Phänomene von *Aftermath* bin ich mit dieser Arbeit zu dem Schluss gekommen, dass für die ästhetische Erfahrung nicht nur wie anfangs angenommen, die involvierende Nähe

ausschlaggebend ist, sondern auch die gelebte Distanz. Genau das Spannungsverhältnis aus beiden Phänomenen scheint noch viel Potential für weitere Untersuchungen zu bergen.

Zu guter Letzt würde ich noch gerne anmerken, dass es ebenfalls aufschlussreich war, mein eigenes räumliches Verhältnis zum Stück im Prozess des Schreibens zu beobachten. Mittlerweile spüre ich zwar eine größere räumliche Distanz zu der Erinnerung von *Aftermath*, fühle mich aber den Qualitäten der Elemente von der „*Aftermath*-Methode“ neugierig zugewandt. Ein Grund dafür ist sicherlich das freundliche Gespräch mit der Choreographin Lola Lustosa - mein Dank geht an sie.

6. Bibliographie

Bensch, Georg D. Vom Kunstwerk Zum ästhetischen Objekt : Zur Geschichte Der Phänomenologischen Ästhetik / Georg Bensch., 1994, 192 S.

Berger, Christiane. Körper Denken in Bewegung : Zur Wahrnehmung Tänzerischen Sinns Bei William Forsythe Und Saburo Teshigawara / Christiane Berger., 2006, 179 S.

Brandstätter, Ursula. Grundfragen Der Ästhetik : Bild, Musik, Sprache, Körper / Ursula Brandstätter. BV000895355 3084. Köln [u.a.]: Böhlau, 2008.

Bieger, Laura. Ästhetik Der Immersion : Raum-Erleben Zwischen Welt Und Bild : Las Vegas, Washington Und Die White City / Laura Bieger. Kultur- Und Medientheorie. 2007.

Böhme, Gernot, and Hartmut Böhme. *Atmosphäre : Essays Zur Neuen Ästhetik* / Gernot Böhme. Erstausg., 1. Aufl. ed. BV000001525 1927 = N.F., 927. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1995.

Bollnow, Otto Friedrich. *Mensch Und Raum / Otto Friedrich Bollnow*. 6. Aufl. ed. Stuttgart U.a.: Kohlhammer, 1990.

Deleuze, Guattari, and Guattari, Félix. Was Ist Philosophie? / Gilles Deleuze ; Félix Guattari.. Qu'est-ce Que La Philosophie? <dt.>. 1. Aufl. ed. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1996.

Egert, Gerko. Berührungen : Bewegung, Relation Und Affekt Im Zeitgenössischen Tanz / Gerko Egert. BV021384265 Band 43. 2016.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik Des Performativen / Erika Fischer-Lichte*. 1. Aufl., Orig.-Ausg. ed. BV000001525 2373. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 2004.

Foellmer, Susanne. *Am Rand Der Körper Inventuren Des Unabgeschlossenen Im Zeitgenössischen Tanz*. TanzScripte. Bielefeld: Transcript, 2015.

Hall, Edward Twitchell. *The Hidden Dimension / Edward Twitchell Hall*. Garden City, NY: Doubleday, 1966.

Lehnert, and Lehnert, Gertrud. *Raum Und Gefühl : Der Spatial Turn Und Die Neue Emotionsforschung / Gertrud Lehnert (Hg.)*. BV023242523 Metabasis 5. Bielefeld: Transcript, 2011.

Loupe, Laurence. *Poetik Des Zeitgenössischen Tanzes / Laurence Loupe*. BV021384265 17. Bielefeld: Transcript, 2009.

Schmitz, Hermann. *Grundthemen Philosophie : Der Leib*. Grundthemen Philosophie Der Leib. Berlin, DEU: De Gruyter, 2011.

Schaub, Mirjam. *Ansteckung : Zur Körperlichkeit Eines ästhetischen Prinzips / Mirjam Schaub ... Hrsg.* Paderborn ; München: Fink, 2005.

Seel, Martin. *Ästhetik Des Erscheinens / Martin Seel*. München [u.a.]: Hanser, 2000.